L'ART SACRÉ

Revue Mensuelle

Andre Masson. *La Terre est ronde.*

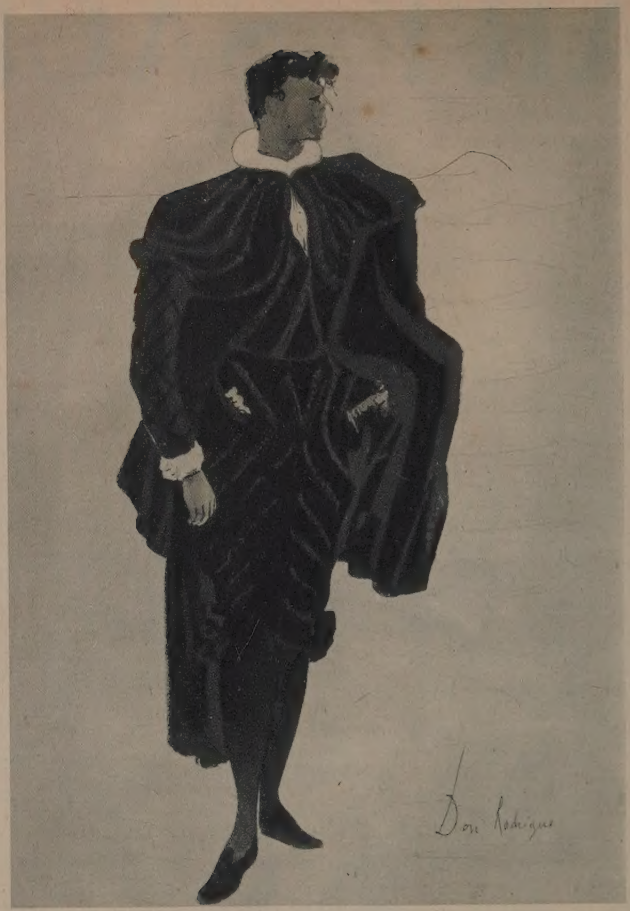
GRADUATE THEOLOGICAL UNION
LIBRARY
1962

THÉATRES

1-2

Septembre-Octobre 1952

nouv. ser.
1952/53-
1953/54



NOUS ne devons pas nous illusionner sur la nature de cette faveur que semble manifester la brusque réapparition des sujets religieux sur nos scènes. Il est vrai que, de Sartre à Claudel, des drames proprement spirituels suffisent aujourd'hui à remplir les salles de spectacles. Et il est vrai aussi qu'en un temps comme le nôtre, et dans de tels domaines, tout est signe.

Ces salles combles et attentives, quel pressentiment les anime dès les premières répliques un peu vives? Que viennent-ils chercher dans les théâ-

Coutaud. Costumes pour *le Soulier de Satin.*

tres, ces gens que nous ne voyons plus jamais dans nos églises? Pourquoi viennent-ils si nombreux écouter ici ces pièces sévères et dures? Dures pour nous et pour ce que nous représentons encore à leurs yeux, nous qui ne les intéressons plus...

Peut-être viennent-ils là inconsciemment menés par une espérance vague mais qui s'obstine en eux. Muette, d'ailleurs. L'espérance que tout ne soit pas fini ni faux de ce qu'enseignait la Foi. La dureté même des blasphèmes et des insultes pose à nouveau le vieux problème jamais résolu,

462572

et c'est cette interrogation, cette question à nouveau posée qui tend l'atmosphère et durcit les visages dans l'obscurité des salles brusquement silencieuses.

Certains de ces drames, avec leurs sarcasmes, éclataient au-dessus des têtes comme des orages et, par instants, on croyait entendre se casser

Sartre. *Le Diable et le Bon Dieu.*

et tomber les branches du vieil arbre. Mais la bourrasque passée et la violence des émotions contraires apaisée dans les cœurs, les gens se demandaient si de tels orages n'étaient pas de ceux qui purifient le ciel.

Mais nous, nous ne devons pas nous tromper sur ces choses : oui, la vieille espérance, dans son attente obstinée, est encore là. Mais écoutons

Le Maître de Santiago.
H. de Montherlant.

Photos Lipnitzki.

Bernanos. *Dialogue des Carmélites.*

mieux ce silence du public. Regardons bien ces personnages : dans la personne de ces Papes, de ces Cardinaux, de ces Prêtres imaginaires éclairés aux feux de la rampe, c'est l'Eglise même qu'on interroge, qu'on examine. Désormais sans mépris, sans haine, mais sans indulgence.

Photos Lipnitzki.

Dans ses salles de spectacles, ce que le monde immobile demande à l'Eglise ce sont des comptes. Ce sont ses titres à la confiance qu'il lui a faite si longtemps, que, peut-être, il est prêt à lui faire encore. Très précisément il demande compte de cette même espérance que, depuis deux mille ans, la Foi a déposée au cœur des hommes et qui y est restée, mais dont ils ont l'impression à certaines époques que l'Eglise a abusé — comme de ces sacrifices, de ces déchirements que chacun de nous, un jour ou l'autre, impose encore en son nom.

M.-A. COUTURIER.

Passion de Jeanne d'Arc.
Karl Dreyer.

Visages et masques

Ces spectacles divers provoquent encore bien d'autres réflexions : pour banales qu'elles soient, peut-être ne seront-elles pas inutiles ici.

Certaines de ces pièces étaient spécifiquement chrétiennes et ont exalté la foi. Rappelons pourtant que quelque excellents qu'en aient été le thème et le texte même, elles n'ont jamais porté que dans l'exacte mesure de la valeur des acteurs et de la mise en scène : mal montée, mal jouée, une pièce sublime reste sans effet. Et, de même, des drames violemment antichrétiens, tissus de violences et d'erreurs partisanes prenaient à la scène par l'intensité du jeu des acteurs et le sens aigu des moyens de théâtre un accent tel que des spectateurs — surtout parmi les jeunes — qui, en toute autre circonstance auraient énergiquement réagi, fascinés par cet éclat se trouvaient désarmés. En plus d'une ville l'autorité religieuse dut intervenir.

T. S. Eliot. *Meurtre dans la Cathédrale.*

Nous devons donc examiner ces choses et en comprendre la véritable portée : elle dépasse les limites du théâtre. Encore une fois, regardons bien ce visage que fait l'Eglise sur nos scènes et sur nos écrans : c'est ce visage-là que *la majorité* des hommes voit désormais.

Un autre visage de l'Eglise est offert en spectacle. Et c'est celui que nous lui faisons nous-mêmes, nous ses prêtres et ses religieux, dans nos églises. Par nos cérémonies, nos messes, nos sermons, nos offices conventuels. Que vaut aux yeux des gens l'image que nous offrons ainsi de la vie (et de l'âme) de l'Eglise ?

Si, en général, les Monastères bénédictins, les Trappes et les Chartreuses sauvent l'honneur, hélas ! que dire des autres ? Dominicains, Franciscains, Carmes et Capucins... En Italie, en Espagne, en Amérique du Nord et du Sud, c'est pire encore.

Et sans doute serait-il injuste d'exiger la « perfection » liturgique propre à la vie purement monastique, d'hommes qui n'ont pas reçu d'authentique éducation liturgique et dont l'activité apostolique avec ses durs travaux, ses allées et venues perpétuelles, rend pratiquement chimérique cette même perfection. Et nous ne parlons pas non plus ici des églises paroissiales où se posent de tout autres problèmes. Mais enfin je me suis souvent demandé ce que pourrait penser l'incroyant sérieux et réfléchi, assistant à l'un de ces offices conventuels. Je vois cet homme d'un certain âge, entrant au hasard d'une heure creuse

Photos Lipnitzki.

ou d'un chagrin, dans une de nos églises. Il est à peu près seul dans cette pénombre. Il s'assied. Il écoute, par-delà les grilles et les courtines, ces psalmodies généralement discordantes, trop souvent hâtives et sans rythme, ces voix qui détonnent, ces chants non préparés. Que peut-il penser de ces quarante ou cinquante hommes dans la force de l'âge et qui passent ainsi une partie considérable de leurs journées à ces exercices médiocres, désordonnés, où le recueillement et la vraie prière n'existent guère... (« Psalmodie anticontemplative » disait déjà le Père Garrigou-Lagrange.) A quoi tout cela rime-t-il pour cet incroyant? Quelle valeur seulement « humaine » accorder à ces choses où le manque de tenue est évident et qui n'ont d'autre sens que par quelque lointaine intention collective?...

Peut-être lui arrive-t-il alors de penser à ces films, à ces spectacles montés avec tant de soins, où le respect de ce que l'on fait et de ceux pour qui on le fait s'impose et force l'attention.

Pour ma part, je me rappelle encore la première fois, voilà bien des années, où j'assistai à Rome, à l'Office des chanoines de Saint-Pierre : ce désordre et la bassesse de ce désordre. Et par là-dessus le bel-canto d'un ténor italien stipendié. En un tel lieu !... Autre histoire : un matin de Jeudi-Saint, la troupe de Gaston Baty avait été invitée dans notre propre église du Faubourg Saint-Honoré. A l'issue de la cérémonie, l'un des acteurs dit au Père Forestier : « Vous n'auriez pas dû nous inviter : cela nous a fait du mal. Quand nous nous donnons tant de peine pour mettre au point de petites pièces stupides, comment pouvez-vous, vous, traiter ainsi de telles cérémonies?... »

Ainsi, peut-être avons-nous, prêtres et religieux, quelque chose à apprendre du théâtre et des gens de théâtre, quelque leçon à recevoir de leurs travaux. La vérité ne se suffit pas à elle-même.

Laissons nous donc rappeler quelle figure nous faisons devant un monde peu chrétien. Souvenons-nous de ceux qui ont des yeux et des oreilles. De ceux qui écoutent et qui regardent. Et qui jugent ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent.

M.-A. COUTURIER.

Jean Dasté. *L'Exode.*
Photos Yvonne Chevalier.

Rouen. *(R. Clermont)*

Théâtre et Liturgie

QUAND on veut trouver des témoignages de signification religieuse au théâtre, ce n'est certes pas dans le théâtre dit religieux qu'il faut aller les chercher. Si les images pieuses du style Saint-Sulpice ne peuvent à nos yeux revendiquer une place dans l'art sacré, les sages spectacles de patronage ne relèvent pas plus de l'art dramatique. C'est dans des œuvres plus authentiques que celui-ci prend véritablement un caractère sacré et exemplaire et, par cela, exaltant. Ainsi ce qu'il est convenu d'appeler théâtre profane contient plus de virtualités mystiques que le théâtre à intentions édifiantes, car, dans tout art profane, lorsqu'il atteint une certaine qualité, s'épanouit

Photo Erlanger de Rosen. Claudel. *Jeanne au Bûcher.*

de façon concrète l'étonnant mystère de la création et du dépassement de l'homme par lui-même, par sa possibilité de trouver dans la matière des valeurs spirituelles.

Comment le théâtre échapperait-il à cette règle, lui qui est né dans l'église et ne peut pas l'oublier même dans ses plus libres créations? Il en reste marqué dans tous ses aspects et son histoire technique n'est autre que l'effort qu'il fait, tantôt pour se détacher de ces origines, tantôt pour y revenir et y retrouver des éléments vitaux.

Le Petit Pauvre. Copeau, San Miniato, 1950.

Voyons les faits : réduit à ses principes essentiels, le théâtre répond à la nécessité de transmettre au public présent (il serait aussi exact de dire « à la foule des fidèles ») l'émotion suscitée par un certain mouvement poétique ou passionnel ; autrement dit, de donner au public l'impression de participer à l'action qui se déroule sur la scène. C'est donc une véritable communion qu'il faut obtenir entre le public et les acteurs. Est-il excessif, à ce propos, de penser à la célébration d'une messe ? De part et d'autre, adhésion sans réserve, tension vers l'absolu et vers l'émotion collective à des moments nettement déterminés, transfiguration du réel. Plus une œuvre tend à cette hauteur, plus elle a un caractère profondément religieux et sur un plan autrement significatif que celui dont se satisfont les petites saynètes sentimentales et moralisantes.

Mais ce point de vue n'est pas le seul grâce auquel on puisse voir l'empreinte profonde que le théâtre a gardé de ses débuts. Dans le domaine purement matériel de la technique et même de la plastique la leçon n'est pas moins évidente. Depuis le jour où le théâtre, né devant l'autel, essaya de s'en éloigner pour gagner plus d'indépendance, il a été obligé de modifier peu à peu ses structures architecturales sans parvenir tout à fait à détruire ce qui les apparente à l'église. Elles lui étaient indispensables pour maintenir le contact avec le public, pour cette communion de laquelle nous parlions au début de ces pages et sans laquelle il n'y a pas de théâtre.

L'autel, surélevé de quelques marches, est en effet la première scène. Elle se situe dans un décor unique qui unit spectateurs et acteurs en une seule action. Lorsque la représentation quitte l'autel pour s'installer sous le porche de l'église, elle étend son public, son répertoire, ses moyens d'action, mais commence à différencier les lieux où se tiennent les spectateurs et les acteurs : la scène se sépare de la salle et la rupture s'accentue quand le théâtre s'enferme dans un lieu clos ; la solitude de chacun des éléments s'affirme plus encore avec la création du cadre de scène, support du rideau qui marque définitivement le divorce.

Depuis des siècles, nous vivons sur cette conception du théâtre dit « à l'italienne » qui a donné au spectacle profane son indépendance, son caractère et qui cependant n'a pas éludé le problème de la communion mais l'a résolu autrement. Ce cadre de scène, cette rampe de lumière créent en effet une zone de solitude autour de l'action, mais en même temps empêchent cette action de s'étendre outre mesure,

Mystère de la Messe, Calderon. H. Ghéon.

Congrès Eucharistique de Castres. Douking.

de se disperser, forcent le spectateur à fixer son attention dans un espace restreint.

Toute l'esthétique du théâtre contemporain est dominée par ce problème. Gémier, lorsqu'il conçoit un décor qui déborde du plateau, couvre en partie les murs de la salle et enrobe les spectateurs dans la même atmosphère que les acteurs, ne fait pas autre chose que de rechercher le décor unique de l'église originelle. Pourquoi le public ne répond-il pas unanimement à cet appel et se sent-il un peu dérouté par cette nouveauté? Parce que le décor en toile donne de loin l'illusion de la réalité, mais de près ne laisse aucune illusion et que l'artifice du décor rend évident l'artifice des acteurs, tandis que si l'on remonte aux sources, l'église est une architecture réelle. Avec Gémier l'artifice de la convention théâtrale déborde vers le spectateur et devient trop facilement perceptible et même évident ; dans l'église au contraire, c'est une réalité constante, en pierre, qui enserre toute l'action liturgique, les officiants aussi bien que les fidèles.

D'autre part sur la scène à l'italienne qui était celle de Gémier, l'action se déroulant sur le plateau faisait supposer qu'elle était un moment d'une action plus générale se développant au-delà du plateau ; elle tendait à une certaine extension, hors des limites visibles ; au contraire le drame liturgique s'accomplit totalement devant l'autel et l'on ne suppose pas qu'il puisse se prolonger au-delà du chœur, dans le déambulatoire de l'église ; toute l'action est concentrée et ne tend pas à la dispersion.

Probablement Jacques Copeau a-t-il profondément pressenti ces différences puisque, d'une part il supprima les contrastes de matières dans l'architecture par l'emploi de matériaux solides sur la scène et que, d'autre part, il concentra l'action sur cette même scène en fermant celle-ci par des murs visibles. Même, il alla, pour jouer Molière, jusqu'à ajouter des tréteaux qui constituaient une scène supplémentaire. Mais peut-être dans ce cas, son intention était-elle de s'imposer les moyens des théâtres du XVII[e] siècle pour retrouver leur rythme de jeu. Quoi qu'il en soit, c'était encore revenir aux formules originelles.

L'expérience fut poussée beaucoup plus loin dans les années suivantes par l'équipe des metteurs en scène qui ont si profondément renouvelé le théâtre français entre les deux guerres. Dans

de nombreux spectacles, Baty, Jouvet et surtout Dullin construisent sur la scène un praticable qui reste en place pendant tout le spectacle et est simplement modifié dans son aspect — non dans sa structure — par quelques éléments de décors. Tout se passe sur ce praticable, isolé des coulisses par un espace vide. Pour atteindre le lieu de l'action les acteurs traversent cet espace neutre, mais n'y jouent pas leur rôle. Cette fois nous sommes vraiment devant la tradition retrouvée, devant l'autel dans l'église.

Le plus étonnant c'est que Dullin n'a certainement pas pensé à ce rapprochement en trouvant cette solution. Elle s'est imposée à lui comme une nécessité fondamentale, comme elle s'imposait aussi, pour d'autres nécessités, celles-là d'ordre esthétique, mais aussi impératives si l'on considère l'époque.

En effet le décor de théâtre tel qu'il était conçu jusqu'aux environs de 1914-1920, tel que nous l'avons esquissé à propos de Gémier, correspond à la conception des peintres impressionnistes : la fenêtre ouverte sur un paysage, sur un moment de vie, étant bien entendu que ce morceau de paysage ou de vie suggère ce qui est autour, à droite et à gauche, avant et après.

Au contraire le plan du décor-type de Dullin, avec son praticable planté au milieu de la scène et rien autour, correspond à la conception du tableau cubiste qui se referme sur lui-même, précise ses propres limites, ne suggère aucun débordement ni dans le temps ni dans l'espace.

Il semble donc qu'il y ait inconsciemment deux facteurs qui sont intervenus pour donner au théâtre contemporain ses formes les plus neuves, si l'on peut parler ainsi, à propos de solutions qui sont la redécouverte des nécessités primordiales.

En dehors de ces vues générales qui abordent les questions de fond, il est certain que, plus consciemment, le théâtre d'aujourd'hui accorde une place importante au fait religieux. Il serait curieux et intéressant de reprendre chacun des spectacles de cette catégorie pour voir comment ils se sont adaptés à la scène et s'ils illustrent les règles que nous venons de signaler.

Il est certain, par exemple, que pour *Meurtre dans la Cathédrale*, le décorateur Gischia refuse tout réalisme et tente de recréer l'unité entre la scène et la salle du Vieux-Colombier par un décor extrêmement simple, de grands plans unis comme ceux qui entourent les spectateurs. Au Théâtre Populaire le problème est très différent en raison des dimensions inhabituelles de la salle du Palais de Chaillot. Il est non moins certain qu'Yves Bonnat, pour *Jeanne au Bûcher* de Claudel et Honegger à l'Opéra, enferme l'action dans un hémicycle d'architecture, comme le ferait l'abside d'une église. D'autres œuvres comme *le Diable et le Bon Dieu* ou *Dialogues de Carmélites* ne posent pas de problèmes par leur présentation, tout au moins sur le plan que nous avons abordé ici.

Il est cependant d'autres spectacles, sur thème religieux, dont il ne faut pas manquer de connaître les résultats. Dès les premières lignes nous avons fait des réserves sur les représentations pour patronages. Il y a cependant dans ce domaine particulier tout un mouvement important et très intéressant, issu directement de l'esthétique de Copeau puisqu'il a surtout été animé par ses émules et amis : d'une part, Léon Chancerel et son action sur les groupes scouts, d'autre part, Henri Ghéon qui avait trouvé en Henri Brochet un collaborateur puis un successeur remarquable. Dans le cas de Chancerel, il s'agit surtout d'une forme de jeu, de feu de camp d'une qualité supérieure, tendant à l'expression dramatique, c'est-à-dire plutôt une forme en évolution qu'un aboutissement. Chez Brochet il s'agit aussi d'un mouvement en pleine gestation en vue de créer un répertoire, un style. Les résultats obtenus sont très intéressants sans qu'on puisse actuellement prévoir vers quels développements ils sont engagés ou s'ils en resteront les uns et les autres à ce stade encore un peu élémentaire.

Il faut aussi citer certaines expériences provinciales telles celles de la troupe d'Angers, *le Masque au genêt* qui a réussi une très curieuse présentation du *Chemin de Croix* de Claudel.

Toutes ces tentatives relèvent autant du théâtre d'avant-garde que du théâtre religieux proprement dit et cette parallèle attention en faveur de deux ordres d'intérêt aussi différents n'est pas ce qui est le moins passionnant dans l'aspect actuel des recherches théâtrales.

Raymond COGNIAT.

Photo André Cauvin.

Paraliturgies

SANS doute le théâtre en ses origines fut-il magique et religieux ; sans doute aussi postulait-il la participation active et physique de tous les présents. De cela, les processions, usuelles dans toutes les religions, sont une survivance affadie. Des Panathénées grecques aux Rogations de nos campagnes ou aux démonstrations collectives de Lourdes, en passant par les défilés préparatoires des chasseurs africains ou les processions purificatrices des bouddhistes, c'est le même esprit de célébration en commun d'un mystère, de pratique d'un rite ou simplement de prière : pour que celle-ci fût valable la loi mosaïque n'exigeait-elle pas la coopération de dix fidèles au moins ?

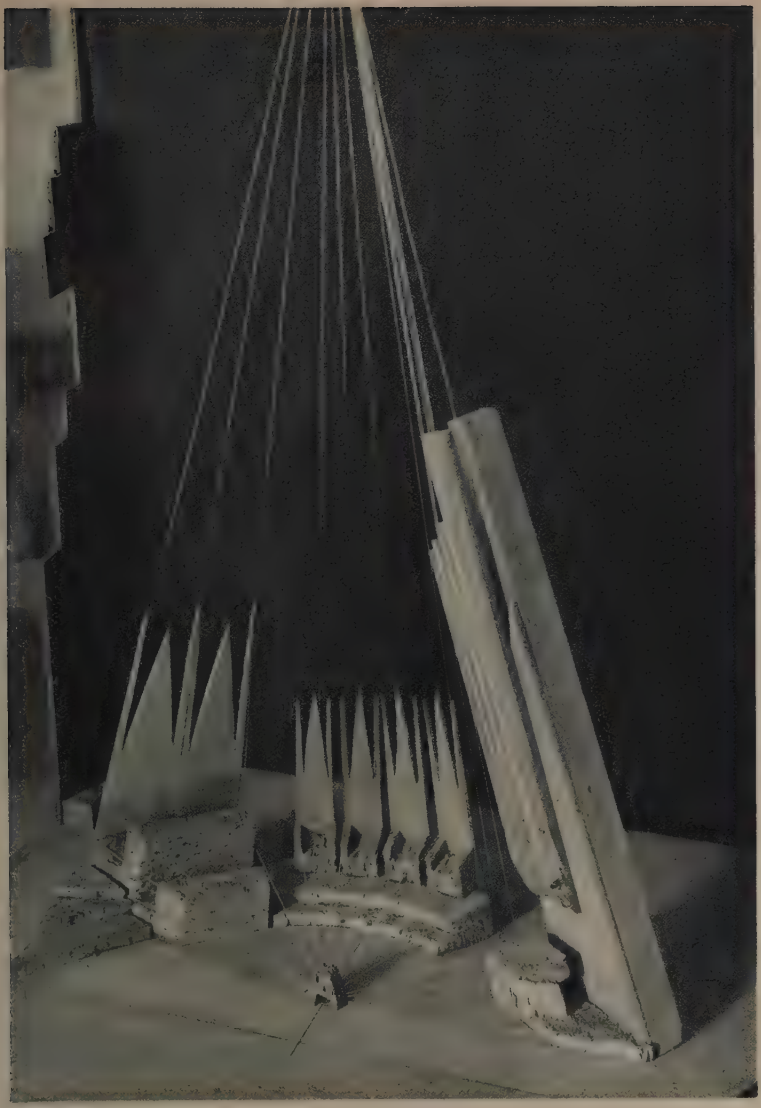
L'efficience de telles manifestations de foules à l'égard des fidèles entre eux d'une part, des non-participants d'autre part, est reconsidérée par l'Eglise depuis déjà bien des années : depuis, semble-t-il, que les laïcs agissent activement dans un cadre organisé d'apostolat : Action Catholique, J.O.C., etc.

Il est évident que ces manifestations prennent leur plus grande signification autour de l'acte essentiel de la religion dont elles dépendent : en l'occurrence, le Saint Sacrifice de la Messe ; dans ce sens, les plus importantes et les plus récentes, celles du Congrès Eucharistique Diocésain de Castres (page 19) et la Nuit de Colombes comportaient une célébration simultanée de la

Douking.

Sainte Messe par un nombre de prêtres qui atteignit au moins deux cents en la dernière. Il reste donc toujours une distinction entre acteurs et spectateurs, ou plus exactement acteurs principaux et acteurs secondaires. La liaison entre eux, tant physique : synchronisation des mouvements, des chants, des prières..., que spirituelle : création progressive d'une atmosphère commune, est extrêmement importante ; elle incombe à un ou plusieurs meneurs de jeu.

De tels mouvements de foule ne peuvent cependant avoir lieu n'importe comment ni n'importe où : ils exigent, ne serait-ce que pour la commodité et l'ordre, une mise en scène réglée avec une haute précision ; un cadre créé spécialement pour eux, tenant compte des nécessités de dégagements, de circulation, de visibilité, d'acoustique ; et, ce qui tout de même prime l'organisation technique, la préparation, par des moyens extérieurs, d'une ambiance collective jusqu'à un certain point mystique. Des scènes successives reliées par de vastes degrés, disposés en diverses perspectives par rapport à la foule, un centre culminant, évoquant à Colombes un chantier gigantesque aux lignes ascensionnelles dans un élan quasi-gothique vers le ciel ; la formation et la répartition des groupes de fidèles qui peuvent — ce que Douking, metteur en scène de Colombes aussi, réalisa à Castres — être habillés de costumes prévus aux couleurs choisies ; voilà qui touche



de près à la science du décorateur de théâtre et du metteur en scène.

Il convient de signaler que ce n'est pas d'ailleurs nouveauté ni création pure : le théâtre profane en plein air fit des expériences précieuses — Orange, par exemple. Les dictatures ou les démocraties populaires, les partis politiques, ont su utiliser et perfectionner les techniques de rassemblement populaire. Les recherches d'un Copeau, d'un Ghéon tendirent à faire éclater le théâtre clos, à supprimer la rampe. La nature elle-même, puis la ville, et pour le théâtre religieux l'église, intérieur ou extérieur, furent les décors, rejoignant ainsi les extériorisations de la foi médiévale. Une Jeanne d'Arc est jouée sur le Parvis de la cathédrale de Rouen (page 16) ; les Théophiliens présentent leur « Miracle » devant les portails de Chartres.

Ces amples réalisations présupposent une foi collective ; elles contribuent aussi à l'établir et à la fortifier. Elles réclament, certes, une préparation méticuleuse, des études de psychologie individuelle ou collective très poussées, une connaissance et une maîtrise parfaite de toutes les techniques utilisables, une très grande prudence religieuse.

Mais ce qui a été fait a prouvé son efficacité. Il reste à profiter des leçons, et à continuer cette action pour la plus grande gloire de Dieu.

Robert VRINAT.

La Passion de Jeanne d'Arc

INGRID BERGMANN s'est honorée le jour où elle déclara à Henry Magnan *(Le Monde)*, que si elle avait vu plus tôt Mme Falconetti dans *la Passion de Jeanne d'Arc* elle n'eût peut-être pas osé jouer elle-même ce rôle. On sait par quel heureux hasard un négatif qu on croyait détruit dans l'incendie des Studios de Joinville fut retrouvé l'an dernier par M. Lo Duca. Ainsi reparaît sur nos écrans cette œuvre qui en 1928 n'y avait eu aucun succès. Mais les chefs-d'œuvre finissent toujours par avoir raison. Vingt-cinq ans ont passé : ce film muet, avec ses artifices vieillis, sa lenteur inutile, ses décors trop peints, emplit désormais sans discontinuer, d'une foule attentive, les salles où il est présenté...

Nous sommes déjà loin d'Hollywood. Tout ici est déchirant : le jeu de Falconetti, la détresse de son jeune visage exténué, la réapparition devant nous de celui d'Antonin Artaud, après tant d'années, comme par-delà l'égarement et la mort — si beau, si rayonnant d'humanité fraternelle dans ces combinaisons sordides. Déjà cependant dans les yeux l'angoisse pour un temps

seulement dominée. Falconetti aussi est morte. Tout au long du film persistera l'impitoyable tension spirituelle du drame dont Dreyer a si bien vu, en dépit d'inexactitudes matérielles, l'essentiel — et le pire : ce qu'il faut bien appeler l'abominable chantage à l'Eucharistie exercé par ces prêtres, à demi conscients de ce qu'ils faisaient.

Car, historiquement ce n'est pas si simple : la lecture attentive du texte du Procès semble prouver que les juges n'étaient pas si complètement de mauvais juges, de mauvais prêtres. Et c'est, d'ailleurs, plus tragique ainsi : au fond, ils auraient voulu *aussi* pouvoir sauver Jeanne d'Arc. Mais enfin, dans la vie, il faut choisir. Il faut même parfois avoir choisi depuis longtemps. La chose en effet, n'était pas si claire. Et elle était précisément de celles où pour y voir clair il faut cette limpidité évangélique du regard, que rien ne remplace, que tout altère. Or ces prélats, ces prêtres, ces docteurs étaient *aussi* des prêtres arrivistes, des prélats politiciens, académiciens, tous plus ou moins collaborateurs.

Et enfin la vérité c'est que, tous, dès que nous avons la force et la puissance — même la puissance spirituelle — nous en abusons. Ce que nous regardons avec stupeur aux Procès de Moscou ou de Prague, ces tortures plus morales encore que physiques, ces aveux suspects, tout cela est-il si loin de notre Inquisition, de nos « auto-da-fé »... de ce cimetière de Saint-Ouen où Jeanne d'Arc « avoue », elle aussi ? Moins soutenue, moins aimée de Dieu, fût-elle revenue sur cette abjuration ? Dieu nous préserve de toute Justice qui ne soit pas la Sienne...

Etonnante intuition de Dreyer. Voici le mystère de l'Église : elle brûle Jeanne d'Arc mais, en dernier ressort, elle ne juge pas son cœur. Et elle lui apporte, fidèlement, avant qu'elle ne meure, ce qu'elle lui avait promis au baptême et qui est son vrai trésor : le pardon de ses péchés et le Corps du Christ. Comprenons cependant que les incroyants ironisent devant ces distinctions subtiles et meurtrières car la clarté de l'Évangile y baisse singulièrement.

Mais nous nous égarons : nous n'avons à regarder ici que des images. La merveille est que de simples images, après tant d'années, suffisent encore à nous inquiéter ainsi, à nous imposer à tous ces examens de conscience.

M. A. COUTURIER.

Artaud 1928. *(Passion de Jeanne d'Arc)*

1er Février 1944.

JUSQU'A quand cette odieuse situation durera-t-elle ? Elle durera jusqu'à ce qu'un certain nombre d'hommes, dont vous êtes au premier rang, aient compris de quoi il s'agit. Et si je vous écris c'est qu'il faut à tout prix *maintenant, Jean-Louis Barrault, retrouver la mémoire de quelque chose.* »

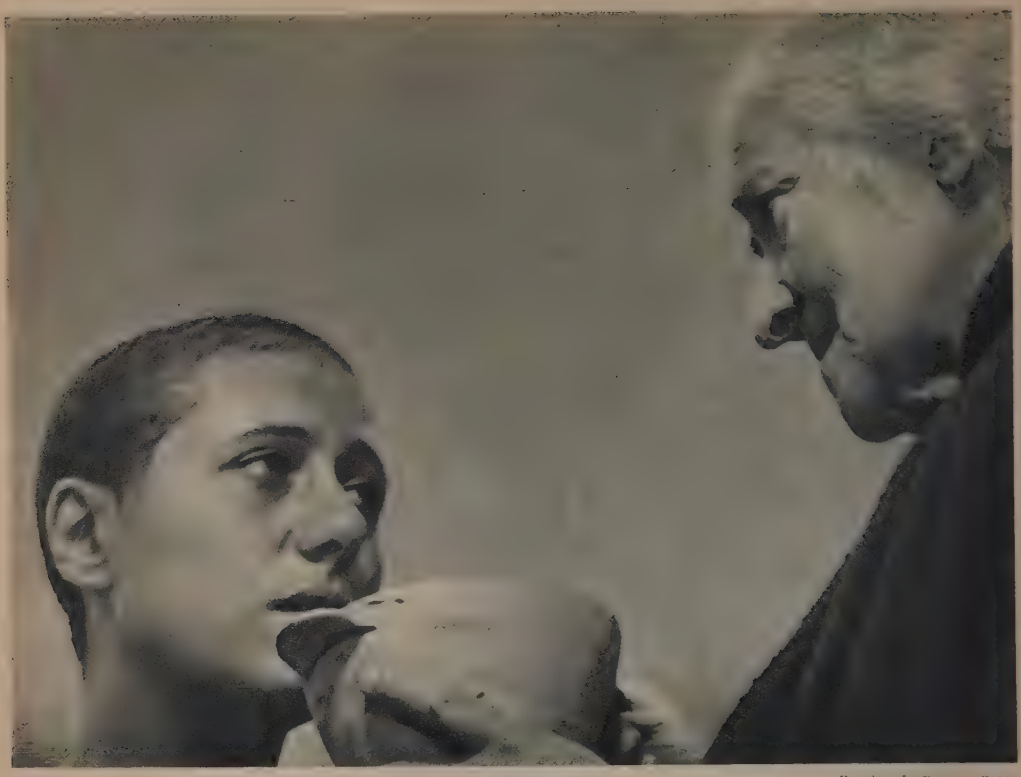
« *Un vieux problème s'est posé à nous tous depuis les débuts conscients de notre existence et* au-dessous *duquel nous vivons. Eh bien ! il faut faire un effort pour remettre le cours des choses, renverser les événements. On le peut par la pureté et la sincérité en face de soi-même, et en face aussi de Dieu.* »

Antonin Artaud.

On sait quelles positions violemment antichrétiennes Artaud avait prises dans les dernières années de sa vie. En un sens, cela ne rend que plus saisissant ce qu'il écrit ici : ce qu'un homme a en effet de plus précieux à dire, il le dit aussi par ses contradictions. Car finalement, le témoignage que cet homme doit porter, ce sont moins ses paroles qu'un certain ton de sa vie qui le porte et qui est le même dans des actions et des paroles qui se contredisent et s'opposent.

Photo Denise Colomb.

Antonin Artaud. 1948.



Passion de Jeanne d'Arc.

CHRONIQUES

"ART SACRÉ AU XXe SIÈCLE?"

La « querelle de l'Art sacré » a fait beaucoup de bruit ; elle était virulente parce que chacun tranchait dans les problèmes relatifs à cet art sans tenir compte de tous leurs aspects. Une prise de conscience s'imposait, complète et équilibrée, par-là même pacifiante. C'est elle qui s'accomplit dans ce grand ouvrage de synthèse.

Un art sacré, dans l'Église catholique, doit satisfaire tout ensemble à trois sortes d'exigences : celles du *sacré* selon la foi chrétienne, celles de la qualité artistique, celles des fidèles tels qu'ils sont. Le Père Régamey, loin de consentir à ce que les œuvres de l'art heurtent les fidèles, tient qu'elles doivent être l'expression sincère de leur vie chrétienne. Et c'est bien là que convergent toutes les difficultés, de là qu'elles explosent en quelque sorte.

L'analyse fouillée d'une réalité aussi complexe relève, bien entendu, de la critique d'art, mais aussi de la théologie, de la psychologie, de l'histoire, de la sociologie... On voit *s'ouvrir* de toutes parts les problèmes de l'art sacré sur les mystères du Christ, de l'Église (et notamment de sa tradition, de sa liturgie, de sa place dans le monde moderne) ; sur les réalités majeures de l'art vivant, depuis son inspiration jusqu'à ses techniques, réalités dont beaucoup auront ici la révélation ; sur le drame du monde actuel, en sa double profondeur humaine et surnaturelle.

On en vient alors à comprendre pourquoi et comment un art sacré qui soit à tous égards vivant et valable ne peut être aujourd'hui et pour longtemps qu'une sorte de *miracle*, mais aussi ce qu'on peut faire pour que ce miracle ait lieu beaucoup plus souvent qu'on ne le permet.

On voit l'immense valeur significative de telles réussites.

La rigueur, assez terrible en sa sérénité, avec laquelle ce livre affronte les données qui commandent les problèmes actuels de l'art sacré, lui fait dépasser de beaucoup l'intérêt, déjà grand, que présente cet art en lui-même et il en reçoit une exceptionnelle portée spirituelle.

Qu'il soit permis à celui qui partage avec le Père Régamey les responsabilités et la direction de cette Revue de dire quelle joie fraternelle et quelle fierté c'est pour lui de saluer ici l'apparition d'un ouvrage de cette qualité et de cette importance. Il s'y mêle pourtant du remords quand on pense qu'en lui laissant plus de loisirs, en l'aidant mieux à ménager ses forces, à ne pas abuser de sa santé comme il l'a fait, on aurait pu hâter la publication d'une œuvre qui était en mesure de faire tomber beaucoup de préventions, de prévenir même bien des conflits.

Des thèses qui, présentées isolément, pouvaient sembler arbitraires apparaissent ici, simplement parce qu'elles en équilibrent d'autres et leur répondent, comme les éléments nécessaires d'une doctrine homogène qui, sans leur diversité, ne serait ni vraie, ni bienfaisante. Elles y prennent leur véritable et définitif sens.

Nous sommes, quant à nous, persuadés que cette vue synthétique aurait suffi à dissiper de regrettables malentendus, à empêcher en France comme à Rome des inimitiés qui ont empoisonné l'atmosphère dans ces dernières années.

(Éditions du Cerf, 1.200 fr.)

« LE PAYSAGE FRANÇAIS DE COROT A NOS JOURS »

Les lecteurs de cette revue spécialisée feront bien de lire attentivement le livre de notre ami Claude Roger-Marx sur *le Paysage français de Corot à nos jours :* cette histoire du « paysage » au XIX^e^ et XX^e^ siècle est trop intimement et trop continûment liée à l'histoire de l'art moderne pour ne pas leur apprendre bien des choses sur le sens d'une évolution qui souvent les déconcerte encore.

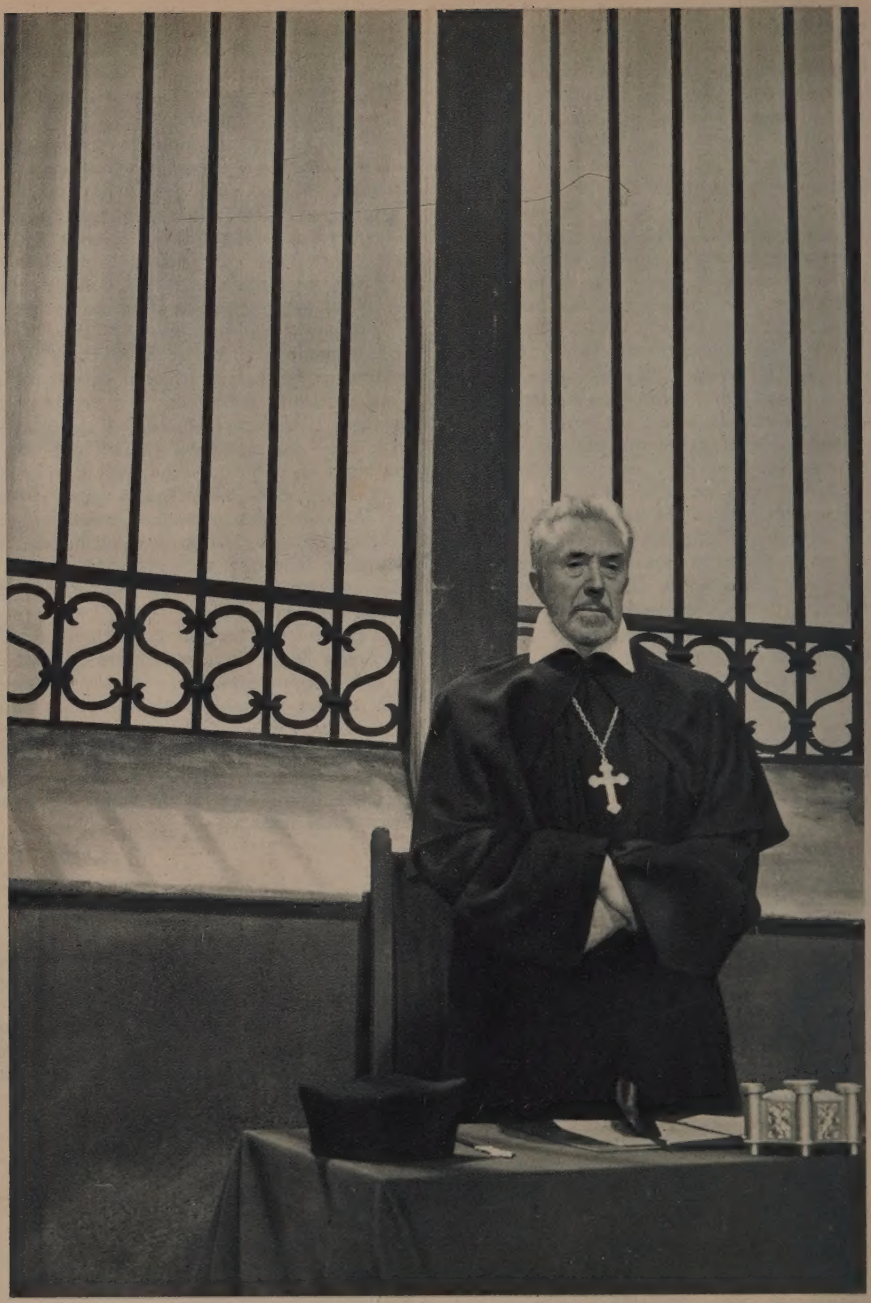
Tous les maîtres de l'art vivant ont été, un jour ou l'autre, des « paysagistes ». C'est souvent à travers leur vision personnelle des paysages qu'ils ont pris conscience des problèmes essentiels et discerné les principes qui, d'étape en étape, de Daumier à Picasso ont renouvelé tout l'art de l'Occident. Cl. Roger-Marx analyse longuement leurs rapports de peintres, leurs rapports d'hommes avec ce monde extérieur dont les enchantements ou la présence familière n'ont guère cessé de leur poser des problèmes. On le voit ainsi particulièrement soucieux de discerner dans tous ces artistes — dont certains sont méconnus aujourd'hui — leur grandeur de peintres et leur grandeur d'hommes. On le sent révolté par l'injuste oubli où nous tenons quelques-uns d'entre eux dont la noblesse d'âme se lit encore clairement dans leurs œuvres obscurcies (obscurcies par le temps, les mauvaises matières et notre indifférence). J'y ai trouvé avec joie un bel hommage rendu au vieil Auguste Ravier, paysagiste lyonnais, qui fut un précurseur étonnant et une âme exquise.

Et cependant avec tout cela il nous semble que Cl. Roger-Marx dans sa volonté de justice — et de justice pour tous — ne donne pas toute leur taille et leur véritable rang à ceux qui sont « les très grands » et les Pères de l'art moderne. Trop de réserves, fût-ce en passant, et même des verdicts auxquels nous ne voulons aucunement souscrire. Mais c'est là un vieux débat sans fin repris entre nous...

Fr. M.A.C.

NOS RETARDS

Que nos amis se rassurent, s'ils se sont inquiétés. Ce retard, d'ailleurs démesuré, n'est dû qu'à des causes matérielles. Pour le rattraper, le n° 3-4, « *Tâches modestes* », va être immédiatement publié. Nous remercions tous ceux de nos amis qui, en dépit de ces irrégularités, se sont réabonnés aussitôt.



Sur la Terre comme au Ciel. Hochwalder.

L'EXPOSITION MANESSIER

ALFRED MANESSIER affirme la grandeur de son talent dans les vingt-trois compositions que présente la Galerie de France. D'une part, le coloriste subtil et discret continue à approfondir l'effet de ses accords tantôt sourds, tantôt éclatants, où les tons rares prennent une

valeur nouvelle au voisinage de noirs dont il a plus encore aujourd'hui la maîtrise. D'autre part, la genèse de ses formes conduit à une conception du signe non dépouillé de sa chair et cependant riche de substance spirituelle, d'une densité extrême. Non idéogrammes, mais bien plutôt pictogrammes de l'aventure poétique et mystique d'une âme, ces œuvres d'inspiration religieuse et de résonances musicales restent sévères dans leur splendeur.

Manessier reste toujours en dehors du fameux dilemme : figuration, non-figuration. A la base de chaque tableau, il y a sa foi profonde. Il y a aussi une assimilation de l'esprit religieux, à partir évidemment du sensible : symbole, signe, manifestation extérieure ; n'oublions pas que les toiles anciennes, qui se présentent sous des titres semblables à ceux des plus récentes, conservaient en leur structure des rappels précis d'objets. C'est là que se trouve l'articulation de son développement ; ce côté récitatif, cette mélodie de départ disparaît : non point évanouie, mais transposée, évoquée dans une atmosphère plus générale par une sorte de contrepoint et d'harmonisation qu'elle engendre en son efficacité. Lorsque Manessier nous confie qu'il œuvre dans le refus constant de sa propre volonté, il nous révèle du même coup le but et le moyen de son art : « l'abandon total à soi-même », à une « vision de sa vocation directement inspirée par sa foi ».

R. Vrinat.

Théâtre des Roches,
à Alise-Sainte-Reine.
Réalisation de M. l'abbé Jovignot.

SOMMAIRE

Avant-propos 2
Visages et masques (P. Couturier) 11
Théâtre et liturgie (R. Cogniat) 16
Paraliturgies (R. Vrinat) 21
Passion de Jeanne d'Arc (P. Couturier) 24
Chroniques 28

L'ART SACRÉ, R.R.P.P. Couturier et Régamey O. P. directeurs
Fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix de ce fascicule : 180 fr.

Abonnements : 1 an, France : 800 fr. ; Étranger : 1.200 fr. — Abonnement de soutien : 1.500 fr.
aux Éditions du Cerf, 29, Boulevard Latour-Maubourg, PARIS-7e — C.C.P. PARIS 1436-36

Imp. GEORGES LANG, Paris-19e - Dépôt légal, 1er trimestre 1953. Le Gérant : FLEURET. Autorisation n° 19.886